

находятся за пределами искусства (обиходная речь, предметы быта, технические изделия, реалии конторско-канцелярского мира и т.п.). Не только литература и живопись, но и акционные формы современного искусства (перформанс, хэппенинг, инвайронмент, инсталляция, бодиарт) так или иначе используют “внехудожественное” в семиотической практике по созданию знаков и структур, претендующих на статус современных произведений искусства. Текстом, т.е. знаковой системой, становится любой объект, жест или процесс, достаточно его избрать в качестве соответствующего репрезентанта и поместить в пространство вернисажа (театра, сцены, музея) или даже просто аттестовать его (подписью, указанием) как факт искусства. Экспансия внехудожественного, с одной стороны, подрывает традиционный институт искусства, что авангард обязан делать “по определению”, с другой - расширяет его границы, сближая с жизнью.

Сегодняшний авангард (неоавангард, поставангард) становится частью ландшафта современной культуры. Он интегрируется ею и ослабляет конфликтные желания, принимая правила игры рыночного общества.

Е. А. Васильева
Екатеринбург

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНТИЧНЫХ ТРАГЕДИЙ ИН. АННЕНСКОГО

Частью общей потребности “собрать человека в сфере его эстетического художественного переживания в литературе рубежа веков явился процесс модификации драмы. “Новая драма” начала века (и зарубежная, и русская) опиралась на новую, по сравнению с драматургией XIX века, концепцию личности. Изменился и конфликт “новой драмы” - это уже не борьба воли индивидуумов, а трагическое противостояние Человека и Мира.

Символисты рассматривали новый трагический театр как религиозную мистерию. В своих воззрениях они опирались на работу Ницше об античной трагедии “Рождение трагедии из духа музыки” (1872). Многие из них, и прежде всего Вяч. Иванов, пытались вернуть трагедии первоначальное мистериальное значение, обращались в своих драматургических опытах к античным сюжетам и схемам построения действия.

Иначе переосмыслил классическое наследие в своих оригинальных драмах на античные сюжеты поэт и драматург Ин. Анненский.

Четыре трагедии Анненского ("Меланиппа-философ", 1901; "Царь Иксион", 1902; "Лаодамия", 1902 и "Фамира-кифаред", 1906) являются подражанием греческим образцам, а глубоко своеобразными в контексте рубежа веков произведениями, в которых отразились общежанровые процессы, характерные для драмы начала века. Кроме того, все, что писал Анненский, было глубоко связано с миром его души, а потому его трагедии проникновенно лиричны, и строгое следование классическим канонам в построении драмы соединяется в них с "душой современного человека", как об этом говорил сам поэт в предисловии к пьесам.

Центр тяжести в трагедии Анненского смещается с мифа - определенной связанности событий, на героя, который самодостаточен и не находится в прямом соотношении с состоянием мира. Это было невозможно в греческом театре, где "не герой сам по себе делает происходящее трагедией, наоборот, "склад событий" может открыть трагизм... неведомого героя" (А. Ахутин).

Главные герои трагедий Анненского еще до разворачивания основного конфликта являются героями-избранниками, которых не удовлетворяет "животная", нерелективная жизнь, они пытаются творчески подойти к миру, наполнить его собой, своим внутренним смыслом.

Апелляция к сознанию героя, когда вся трагедия сосредоточена в его поле, отличает трактовку Анненским античного мифа от образцов классической трагедии и стоит особняком по отношению к символистскому театру с его тягой к бессознательному.

Психологизм в изображении характера отдалял драму Анненского от древнегреческой трагедии, которая понимала характер как совокупность определенных качеств личности, как своего рода маску. И в то же время, сложность душевных переживаний героев Анненского, сближающая его трагедии с новаторской драматургией Чехова, не затемняла их подлинной трагической сути.

Лиризация литературы как характерная черта рубежа веков, была особенностью мироощущения Анненского. Мир в его трагедиях показан глазами главного героя, который является alter ego автора. Лирика в драме нужна Анненскому для более точной передачи "намеков, пересказов, символов", всего того, "о чем догадываешься..., что прозреваешь или болезненно в себе ощущаешь..." (из "Книг

отражений"). Не только герои, но и весь строй трагедий отражает состояние духа современного человека, которое у Анненского выражается через ряды символических сцеплений.

Безраздельное сочувствие герою в первых трех трагедиях сменяется попыткой понять все стороны действительности, отразить все ее грани, что на уровне поэтики проявляется в изменении роли хора в последней пьесе "Фамира-кифаред".

Авторская ирония, которая сильнее всего звучит также в последней трагедии Анненского, не только объективирует его отношение к героям, но и отражает мировоззренческую позицию художника, которую один из современных исследователей назвал "стыдливой боязнью красивых слов".

Стараясь наиболее полно показать движение основного конфликта, Анненский синтезировал в своих трагедиях выразительные средства лирики, музыки и живописи. Струнная и духовая музыка в драмах имеет символическое значение (антиномия аполлонического и дионисического начала), а, кроме того, является средством наиболее утонченного и сложного выражения душевных переживаний героя.

Описание места действия и портретов действующих лиц воспринимаются читателем как необходимый элемент сюжета, а не как советы постановщику драмы. Посредством слов Анненский воссоздает настоящее театральное действо.

Четыре его драмы представляют собой единое произведение - "театралогию о человеке" (О. Хрусталева), трагедийный пафос которой, по мысли Анненского, должен возвысить душу современного человека и освободить ее "от тумана и паутин жизни".

И. Б. Васильченко
Екатеринбург

ПОЭЗИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА: ПРЕОДОЛЕНИЕ СТРАХА

Уже хрестоматийными и мандельштамовскими стали слова поэта, произнесенные им в "Египетской марке": "Страх берет меня за руку и ведет. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: "с ним мне не страшно"... он координата времени и пространства". Но сам мотив страха, присутствующий в поэзии Мандельштама от самых ее истоков, и путь преодоления его художником рассматривался лишь фрагментарно. В процессе становления и развития художественного мировоззрения поэта менялись и координаты, и семантическое